



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Niemieckojęzyczna powieść (anty)utopijna pierwszej połowy XX wieku i jej recepcja w Polsce

Author: Ewa Mirasiewicz

Citation style: Mirasiewicz Ewa. (2015). Niemieckojęzyczna powieść (anty)utopijna pierwszej połowy XX wieku i jej recepcja w Polsce. W: E. Bartos, D. K. Chwolik, P. Majerski, K. Niesporek (red.), "Literatura popularna. T. 2, Fantastyczne kreacje światów" (S. 83-102). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Niemieckojęzyczna powieść (anty)utopijna pierwszej połowy XX wieku i jej recepcja w Polsce

I

Wiek XX to szczególnie moment w historii fantastyki. W ostatnim stuleciu literatura ta dotarła – dzięki środkom masowego przekazu – do szerokiego grona odbiorców, a tacy twórcy, jak Tolkien, Lewis czy Pratchett, na stałe zapisali się w historii literatury. W ostatnich dekadach zarówno byliśmy świadkami narodzin nowych gatunków, jak choćby *steampunk* czy *urban fantasy*, jak i mogliśmy zaobserwować powrót do tradycji *high fantasy*, by wspomnieć tylko serię *Pieśń Lodu i Ognia* George’a R.R. Martina.

Choć wielu współczesnym pisarzom *fantasy* i SF nie można odmówić niepowtarzalnego stylu, warto pamiętać o twórcach, którzy utorowali drogę następnym pokoleniom. W niniejszym artykule chciałabym zwrócić uwagę na mało znany wycinek historii literatury, jakim jest niemieckojęzyczna powieść antyutopijna pierwszej połowy XX wieku. W tym czasie do głosu doszli nie tylko Kafka czy Döblin – autorzy, choć znani w Polsce, to nieprzywoływani w kontekście utopijnych wątków w ich twórczości – lecz także inni wizjonerzy, których fantastyczne, groteskowe wręcz opisy stworzonych światów wciąż przemawiają do współczesnego czytelnika. Utwory, którym zamierzam poświęcić najwięcej uwagi w tym artykule, to powieść fantastyczna¹ *Po tamtej*

¹ W tym miejscu warto na chwilę zatrzymać się przy słowach „fantastyka” i „fantastyeczność”. Celem niniejszego artykułu nie jest próba zdefiniowania fantastyki (która jest nie tyle gatunkiem literackim, ile raczej kategorią estetyczną), a raczej wskazanie na elementy pozwalające zdefiniować daną powieść jako fantastyczną. Główne kryterium, które przyjąłem, to dualizm świata przedstawionego (świat realny i ten „inny”, rządzący się innymi prawami). Nie da się jednoznacznie określić, czy świat

stronie (1909) Alfreda Kubina oraz monumentalne dzieło *Berge, Meere und Giganten* (1924) Alfreda Döblina. Inne ważne niemieckojęzyczne powieści (anty)utopijne, których nie można pominąć, to bez wątpienia *Ararat* (1920) Arnolda Ulitza i *Mo Marova* (1920) Curta Corrintha. Nie można także nie przywołać antyutopijnego w swej wymowie *Procesu* (1925) Kafki czy ostatniej powieści Hessego pt. *Gra szklanych paciorków* (1943), która zawiera zarówno elementy klasycznej utopii, jak i odniesienia do tradycji niemieckiej *Bildungsroman*. Podczas analizy wspomnianych dzieł zwrócę szczególną uwagę na elementy pozwalające zaklasyfikować je jako utopię, a następnie przyjrzę się polskiej recepcji omawianych powieści².

II

Alfred Kubin (1877–1959), austriacki grafik, malarz i pisarz, związany z ekspresjonistyczną grupą artystyczną *Der Blaue Reiter*, bywa przywoływany przede wszystkim jako autor ilustracji do dzieł Kafki, Wedekinda, E.T.A. Hoffmanna czy E.A. Poego³. Jest jednak również

przedstawiony to świat fantastyczny, nawet jeśli występuje w nim wspomniana przez Caillois „rysa w rzeczywistości” (R. CAILLOIS: *Das Bild des Phantastischen*. Wetzlar 1999, s. 45–46), ponieważ – jak postuluje Todorov – kategoria odczuwania czegoś jako fantastycznego jest kwestią subiektywną każdego czytelnika (por. T. TODOROV: *Einführung in die fantastische Literatur*. Frankfurt a.M. 1992, s. 32). Współcześni teoretycy skłaniają się więc ku tzw. maksymalistycznej definicji fantastyki, której jedynym wyznacznikiem jest obecność tzw. elementów nadprzyrodzonych (por. J. TREBUS: *Strukturen des Phantastischen und Gattungsmuster der Kinder- und Jugendliteratur in J.K. Rowlings Harry-Potter-Romanen*. München 2009, s. 8). Warto jeszcze raz podkreślić, że prezentowane utwory zawierają często elementy powieści fantastycznej, utopijnej, groteski i *science fiction* i ich jednoznaczna klasyfikacja wydaje się niemożliwa.

² Przywoływani w kontekście (anty)utopii Kafka i Hesse są tu jedynie punktem wyjścia rozważań nad utworami pozostałych twórców, którzy są polskiemu czytelnikowi (prawie) nieznani lub też w których twórczości uwypuklone zostały inne aspekty, a nie utopijny charakter powieści. Niniejszy artykuł jest próbą zestawienia dotychczasowych opinii krytyki na temat wspomnianych twórców, nie wyczerpuje jednak wszystkich możliwości interpretacyjnych.

³ Obarski tak opisuje styl artysty: „[Kubin – E.M.] wstrząsał i szokował niezwykłymi, groteskowymi wizjami pełnymi makabryczności, demonizmu, mistycyzmu i jednocześnie obsesji seksualnych. Ilustrował w ten sposób dzieła cenionych przez siebie autorów, a byli to m.in.: Nerval, Trakl, Hoffmann, Meyrink, Wedekind, de L'Isle-Adam, Poe, d'Aureville, Kafka, Gogol”. E. OBARSKI: *Po tej i po tamtej stronie Alfreda Kubina*. Portal internetowy „Racionalista.pl”. [online] <http://www.racionalista.pl/sta/pl/pdf.php/s,4205> [dostęp: 1 X 2013], s. 1.

autorem jednej powieści – *Po tamtej stronie* (*Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*), która ukazała się w 1909 roku. Narrator tej książki – i zarazem główny bohater – dostaje pewnego dnia od swojego szkolnego kolegi zaproszenie do Perły, stolicy owianego tajemnicą Państwa Snu, położonego w bliżej nieokreślonej części Azji. Patera, wspomniany kolega głównego bohatera, jest władcą stworzonej przez siebie krainy. Narrator – poszukujący nowych inspiracji rysownik – widzi w wyprawie w nieznane swoją szansę, udaje mu się nawet przekonać żonę do wyjazdu. Na miejscu okazuje się jednak, że Państwo Snu w niczym nie odpowiada wyobrażeniom pary. Patera stworzył to miejsce, zwożąc różne przedmioty codziennego użytku i fragmenty budynków z całej Europy, przez co stolica sprawia dość groteskowe wrażenie. Życie mieszkańców tego państwa zależy w dużej mierze od przypadków losowych⁴ – w jednej chwili można być bogaczem, a w następnej zostać bez grosza. Wyspa szczęśliwości okazuje się więzieniem: kto raz przekroczył granice państwa, nie może go opuścić. Mieszkańcom nie wolno także posiadać nowych, nieużywanych rzeczy, a kradzież i rozbój są na porządku dziennym. Degenerację mieszkańców i upadek Państwa Snu przyspiesza przybycie Amerykanina Herkulesa Bella, który postanawia obalić samozwańczego króla i wszczyna rewolucję. Okazuje się jednak, że Patera posiada magiczne moce i potrafi mentalnie oddziaływać na swoich poddanych. Mieszkańcy zapadają w sen, a gdy się budzą, Perła – o ile to możliwe – pogrążona jest w jeszcze większym chaosie niż do tej pory. Mieszkańcy są narażeni na ataki dzikich zwierząt, a ich domy obracają się w ruinę – to już koniec Państwa Snu. Po śmierci Patery znika bariera osłaniająca Perłę przed wzrokiem reszty świata i nieliczni, którzy ocaleli – w tym narrator – mogą powrócić do Europy.

Styl narracji odpowiada samopoczuciu autora opowieści, który zaczął chorować podczas pisania książki – początkowo jasny opis z czasem zaczyna przywodzić na myśl zapiski osoby niepotrafiącej odróżnić jawy od snu⁵. Nasuwa się więc pytanie: czy można nazwać ten utwór utopią? Za taką klasyfikacją *Po tamtej stronie* przemawia fakt przenie-

⁴ Götz Müller stwierdza, że wyeliminowanie tego, co przypadkowe, jest warunkiem koniecznym, by utopia mogła zaistnieć. W przypadku powieści Kubina mamy do czynienia z odwrotną sytuacją: w Państwie Snu panuje niepewność, regułą jest to, co cudowne, magiczne. Por. G. MÜLLER: *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*. Stuttgart 1981, s. 179.

⁵ Warto w tym miejscu odnotować, że uczynienie narratora niewiarygodnym nie stanowi w literaturze czegoś nowego; jak słusznie zauważa Müller, jest to jeden z najbardziej popularnych zabiegów, stosowanych choćby przez autorów dziewiętnastowiecznej fantastyki. Por. ibidem, s. 182.

sienia akcji do odizolowanego państwa, do którego wstęp mają tylko wybrańcy, oraz ukazanie zderzenia dwóch światów – tego realnego z drugim, lepszym z założenia. Na tym jednak kończą się analogie opowieści Kubina do klasycznej utopii. Już na początku emisariusz Patery stwierdza:

Władca tego państwa daleki jest od tego, by chcieć stworzyć utopię, rodzaj państwa idealnego⁶.

Główne założenia państwa Patery to negacja postępu, rozumu i moralności. Wszechobecny chaos i zawierzenie wszystkiego przypadkowi są również sprzeczne z platońskim umiłowaniem rozsądku. Warto także wspomnieć, co decyduje o przyjęciu jednostki do grona wybrańców – nie są to zalety jednostki, ale jej wady i słabości, tym samym do Państwa Snu trafiają osoby inne, nieprzystosowane do życia w społeczeństwie i oderwane od rzeczywistości. Utopia okazuje się więc groteską, koszmarem – antyutopią. Wspomniane wcześniej wyparcie rozumu czy też obecność siły magicznej pozwalają na określenie *Po tamtej stronie* mianem powieści fantastycznej. Być może to właśnie określenie najbliższe intencji autora, który nadał swojemu dziełu taki podtytuł.

Urodzonego w Szczecinie Alfreda Döblina (1878–1957) uważa się za jednego z czołowych przedstawicieli literackiego ekspresjonizmu. Ten niemiecki pisarz i lekarz, autor wielu powieści i opowiadań, znany jest w Polsce głównie jako autor dwóch dzieł: nowatorskiej powieści wielkomiejskiej *Berlin Alexanderplatz* (1929), w której sprawnie stosuje znaną z praktyki filmowej technikę montażu, oraz *Reise in Polen* (1925) – zapisków z podróży po Polsce. Przywoływana przeze mnie powieść *Berge, Meere und Giganten* [Góry, morza i giganci] (1924) zaczęła powstawać w roku 1921. Zachwycony wielkomiejskim życiem i nowymi technologiami Döblin pisał pierwotnie swoją powieść w duchu pochwały postępu⁷. Jednak z czasem niezachwiana wiara autora ustąpiła miejsca zwątpieniu – hymn ku chwale postępu stał się tekstem ukazującym ludzkie słabości i siłę przyrody. Wraz z narratorem śledzimy tragiczną historię ludzkości do XXVII wieku włącznie. Nie jest to opowieść o poszczególnych jednostkach, lecz o całych pokoleniach⁸, trapienych przez wojny i ich długotrwałe skutki, próbujących wyzwolić

⁶ Ibidem, s. 228. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia – E.M.

⁷ Por. ibidem, s. 225–226.

⁸ „Pokolenia przychodzą i odchodzą [...]. Człowiek [jako jednostka] ma tu marginalne znaczenie, jego tożsamość ginie wśród historii ludzkiego gatunku”. Ibidem, s. 224.

się spod jarzma natury – za co przyjdzie tym ludziom zapłacić wysoką cenę. Mamy więc w tej powieści opis wojen, kataklizmów, totalitaryzmu i terroryzmu, przykłady stosowania broni biologicznej i klonowania ludzi, znajdziemy tu również zatrważające relacje z eksperymentów na ludziach, którzy mają testować produkowaną syntetycznie żywność, czy w końcu z wyprawy na Islandię i Grenlandię, gdzie na skutek stopienia się pokrywy lodowej (co jest rezultatem prób pozyskania nowych źródeł energii i kolonizacji nowych obszarów) dochodzi do katastrofy ekologicznej. Aby dać swoistą próbkę stylu Döblina, pozwolę sobie na przytoczenie fragmentu książki, będącego opisem jednej z nieludzkich praktyk świata przyszłości:

[W instytucie – E.M.] mówiono [o nich – E.M.] „goście” [...]. Senat [posyłał po nich, niby to potrzebując nowych pracowników, niby chcąc wtajemniczyć ich w swoje sekrety – E.M.]. Ale nigdy ich nie wtajemniczono, tej setki ludzi, którzy dziwili się, gdy ich codziennie ważono, gdy badano temperaturę ich ciała [...]. Wcale im to nie przeszkadzało, choć od czasu do czasu któryś z nich [znikał bez śladu – E.M.]. Nie wiedzieli [oni – E.M.] o [pobliskim lazarecie – E.M.], który [...] mógł pomieścić tysiąc osób. Bo zdarzało się, że tyle osób zaniemogło jednocześnie. Nie wiedzieli też o [pewnym – E.M.] cmentarzu. Był to niewielki schron, jasno oświetlony [...]. Nawet po śmierci [ci ludzie nie byli wolni – E.M.], ich ciała nadal były [obiektem eksperymentów – E.M.]⁹.

Jak mówi Götz Müller:

Aby zapanować nad zmutowaną naturą, człowiek też mutuje¹⁰.

Tak rzeczywiście się dzieje – najpierw mutuje flora i fauna w pobliżu Grenlandii i człowiek zmuszony jest przenieść się pod ziemię. Tam powstają tytułowi giganci – groteskowe istoty z materii organicznej. Te tylko po części ludzkie istoty mają za zadanie chronić pozostałych przy życiu uciekinierów z ekspedycji, ostatecznie jednak giganci też zwracają się przeciw człowiekowi i wyruszają w wędrówkę przez kontynent, gdzie sięgają spustoszenia, pożerając napotkane osoby i dalej mutując. Ci, którym udaje się uniknąć takiego losu, docierają do niezniszczonego przez wojnę regionu we Francji. Na czele żyjących w zgodzie z naturą osadników stoi Venaska. Dzięki tej charyzmatycznej kobiecie udaje się przetrwać grupie ludzi, którzy po śmierci Venaski udają się w inne,

⁹ A. DÖBLIN: *Berge, Meere und Giganten*. Olten 1977, s. 70–71.

¹⁰ G. MÜLLER: *Gegenwelten...*, s. 228.

zniszczone przez ludzkość, regiony Europy, by przywrócić Ziemię do jej pierwotnego stanu.

Choć wizja Döblina nie kończy się całkowitym unicestwieniem ludzkości, to otwarty finał powieści wcale nie napawa optymizmem – trudno uwierzyć, że człowiek nauczył się na swoich błędach i zacznie żyć inaczej. Ta antyutopijna w swej wymowie powieść Döblina wydaje się ponadczasowa i powinna spotkać się z uznaniem współczesnego czytelnika. Tekst niemieckojęzycznego pisarza okazał się też profetyczny – broń biologiczna, eksperymenty genetyczne czy globalne ocieplenie to już nie *science fiction*, a rzeczywistość.

W powieści urodzonego na Śląsku Arnolda Ulitza (1888–1971) pt. *Ararat* (1920) przedstawiona jest alternatywna historia dwudziestowiecznej Europy, zniszczonej przez I wojnę światową i rewolucję, która rozprzestrzeniła się z Rosji na inne państwa. Ci, którzy przeżyli apokalipsę, wędrują w poszukiwaniu żywności i ludzkich siedzib. Główny bohater Daniel, zmęczony wojennymi przeżyciami, postanawia zaszyć się w leśnych ostępach, gdzie prowadzi proste, lecz szczęśliwe życie. Pewnego dnia jego schronienie zostaje odkryte przez dwóch byłych rewolucjonistów – Nadjeschdę (Nadję) i Alexandra. Daniel, choć z początku nieufny, przyjmuje ich pod swój dach. Wspólnie z Nadją zajmują się gospodarstwem i uprawą ziemi, przygotowując się do nadciągającej zimy. Długie wieczory stanowią doskonałą okazję do rozmów i wspomnień. Dowiadujemy się, jak ideały rewolucji rozpadały się na oczach uczestników narodowego zrywu, w jak bezsensowną rzeź przerodziła się ta próba naprawy rzeczywistości:

Mordowano i tańczono cztery dni i cztery noce. Petersburg płonął [...]. Kto zdołał dostać się do magazynów, [rzucił się na jedzenie – E.M.]. Zębami rozrywano worki z mąką, wielu ludzi wżerało się w nie niczym robaki [i – E.M.] dusiło się. Na mięso ludzie rzucali się niczym szczury. Tak, jak niegdyś człowiek upijał się wódką, tak teraz zamorzeni głodem upajali się mięsem. Śpiewali i rozrywali przy tym własne ciała; rozszarpywali sobie wargi, [niektórzy pokusili się nawet – E.M.] o kęs z jakiegoś trupa, ale [ponieważ – E.M.] na skutek zatrucia dołączyli do grona zmarłych, inni nie poszli w ich ślady. [Wkrótce – E.M.] zaczęli mordować [swoich towarzyszy – E.M.] i tak długo, jak istnieli słabsi od nich, nie brakowało im świeżego mięsa¹¹.

¹¹ A. ULITZ: *Ararat*. München 1924, s. 338–339. Drastyczne opisy kanibalizmu, mordu i grabieży mają wywoływać u czytelnika negatywne konotacje związane z krwawą rewolucją. „Skonstruowany przez Ulitza nastrój apokalipsy – pisze Rduch – pełni w powieści funkcję dydaktyczną”. R. RDUCH: *Unbehaustheit und Heimat*.

Krwawej rewolucji na wielką skalę Ulitz przeciwstawia inny model utopii – codzienną pracę w małej wspólnocie. Taki styl życia zupełnie nie odpowiada buntowniczoemu Alexandrowi, który postanawia opuścić leśną chatę. Daniel i Nadja – a także ich wspólne dziecko – jawią się jako ocaleni z katastrofy rozbitkowie, którzy mają się stać początkiem nowej, lepszej ludzkości. Rewolucja była więc – podobnie jak biblijny potop – czymś nieuchronnym i koniecznym, by ludzkość mogła się odrodzić. Jednak życie w samotni nie stanowi, według Ulitza, ostatecznej formy państwa idealnego, a jest jedynie stanem przejściowym, mającym przygotować bohaterów do życia w większej wspólnocie. Pod koniec powieści bohaterowie spotykają Żyda Manasse, który wędruje po Europie, poszukując ocalałych z katastrofy; Żyd obiecuje zabrać Daniela z rodziną do Palestyny, gdzie powstanie nowe państwo – stolica odrodzonej ludzkości. Pomimo wyraźnej fascynacji mistycyzmem i odwołań biblijnych, wizja ta ma też bardziej uniwersalny charakter. Trzeci model państwa utopijnego, który okazuje się tym właściwym, to głos w obronie humanistycznych ideałów, a zarazem sprzeciw wobec radykalizmu panujących ideologii. Powieść *Ararat* kończy się więc optymistyczną konkluzją, że ludzkość, pomimo popełnionych błędów, może jeszcze doczekać się czasów świetności¹².

Również w twórczości budzącego po dziś dzień wiele kontrowersji Curta Corrintha (1894–1960) znajdziemy opisy modeli nowego społeczeństwa. Powieść tego autora *Mo Marova. Ein Legendenbuch aus dem Jahre 2020* [*Mo Marova. Legenda z roku 2020*] (1920) to zapis wydarzeń sprzed stu lat, gdy do władzy doszła grupa kobiet, dowodzona przez charyzmatyczną prostytutkę Mo Marową. Kobiety wszczynają rewolucję kulturowo-obyczajową, burząc przy tym zastany porządek patriarchalnej, małomieszczańskiej kultury. Do miasta, które Marova obrała za swoją siedzibę, ciągną tłumy mężczyzn (i kobiet), którzy szukają wśród najróżniejszych praktyk seksualnych ucieczki od codzienności, tym samym odrzucając fałszywą moralność, wyniesioną ze swoich rodzinnych domów, szkoły i z Kościoła. W reakcji na rewolucję zmysłów obóz konserwatywny podejmuje działania mające na celu przywrócenie dawnego ładu. W rozumieniu antyrewolucjonistów rozum pełni nadrzędną rolę wobec zmysłów. W stwierdzeniu tym nie ma nic złego, jednak w swym zaślepieniu przeciwnicy Marovej posuwają się za daleko, choćby wtedy, gdy wprowadzają obowiązek kastracji

Das literarische Werk von Arnold Ulitz (1888–1971). Frankfurt a.M.–New York 2009, s. 32. Tym samym „[Ulitz – E.M.] jednoznacznie krytykuje bolszewicką rewolucję i ostrzega naród niemiecki przed rosyjskim modelem komunizmu”. Ibidem, s. 35.

¹² Pisarz włącza się tym samym do ekspresjonistycznej debaty na temat utopii i broni tego gatunku. Por. ibidem, s. 37.

chłopców, mając nadzieję, że to rozwiąże wszystkie problemy związane z moralnością i seksualnością.

Ostatecznie frakcja konserwatywna uzyskuje przewagę i dochodzi do oblężenia miasta Mo Marovej, w wyniku czego kobiety zostają pozbawione dopływu nowych klientów i powoli popadają w obłęd – dochodzi nawet do nekrofilii i aktów kanibalizmu. Pod koniec utworu kobiety urządzają rytualną orgię, podczas której składają w ofierze ostatniego męskiego zakładnika, a następnie wszystkie popełniają samobójstwo. Nie oznacza to jednak zwycięstwa antyrewolucjonistów, ponieważ legenda o Marovej jest ciągle żywa w pamięci ludzi, co więcej, wśród samych ascetów nie ma przekonania o słuszności odrzucenia tego, co zmysłowe. Jak widać, Corrinth nie udziela jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, która droga jest słuszna. Obydwie rewolucje są skazane na klęskę, ponieważ są zbyt radykalne. W odróżnieniu od wcześniejszych powieści tego autora, jak choćby *Potsdamer Platz*, *Trieb* czy *Bordell*, droga do utopii nie wiedzie w *Mo Marovej* przez krwawą rewolucję.

Chciałabym jeszcze krótko odnieść się do wspomnianych na początku utworów: *Procesu* (*Der Prozeß*, 1925) Franza Kafki (1883–1924) i *Gry szklanych paciorków* (*Das Glasperlenspiel*, 1943) Hermanna Hessego (1867–1972). Ponieważ są to autorzy dobrze znani polskiemu czytelnikowi, zwrócę uwagę tylko na te elementy wymienionych powieści, które pozwoliłyby na zaklasyfikowanie tych dzieł jako (anty)utopijnych.

Proces Kafki posiada – przede wszystkim pod względem fabularnym – wiele podobnych rozwiązań do tych znajdujących się w *Po tamtej stronie* Kubina. Oskarżony Józef K. łudzaco przypomina pogrążonych w sennym koszmarze mieszkańców Perły – ani przed władzą sądu, ani przed manipulującym umysłem Patery nie sposób uciec. Kolejne podobieństwo to zniesienie sfery prywatności – bohaterowie obydwu powieści czują się osaczeni i śledzeni na każdym kroku. Dowodem na to, że *Proces* można odczytać jako antyutopię, może być także typowe dla tego gatunku przedstawienie dwóch rzeczywistości – świata Józefa K. oraz sądu, przy czym ten drugi jawi się jako wyraźne zagrożenie, ba, strukturą przypomina państwo totalitarne, można więc odczytać *Proces* jako pewne ostrzeżenie czy też zapowiedź tego, co miało nadejść w Europie.

Gra szklanych paciorków to ostatnia powieść Hessego. Spośród wymienionych w niniejszym artykule utworów to właśnie temu najbliższej do klasycznej utopii. Akcja powieści toczy się w odizolowanej od świata Kastalii, a jej mieszkańcy to uczeni, ćwiczący się w różnych intelektualnych rozrywkach; najtrudniejszą ze sztuk jest tytułowa gra

szklanych paciorków. W powieści śledzimy historię Józefa Knechta, który awansuje w hierarchii zakonu intelektualistów, by w końcu zostać tzw. *Magister Ludi* – Mistrzem Gry. Jednak po pewnym czasie bohater zaczyna powątpiewać w sens uprawiania wiedzy dla wiedzy, bez możliwości przekazywania jej osobom z zewnątrz czy też wpływania na bieg dziejów, i postanawia opuścić Kastalię. Hesse krytykuje tym samym bierną postawę uczonych (nie tylko kastalijskich) oraz kwestionuje sens zamykania się w swoistej wieży z kości słoniowej¹³.

III

Z wymienionych utworów tylko trzy doczekały się przekładu na język polski: powieści Kafki¹⁴, Kubina i Hessego. *Proces* ukazał się w Polsce po raz pierwszy w roku 1936 w tłumaczeniu Józefy Szelińskiej i był wielokrotnie wznawiany. W roku 2008 Jakub Ekier dokonał ponownego przekładu powieści Kafki, opierając się na tzw. wydaniu krytyczno-historycznym. Autor uzasadniał konieczność ponownego spojrzenia na tekst *Procesu* tym, że tłumaczenie z lat trzydziestych nie jest pozbawione charakterystycznego dla tamtej epoki idiolektu, przez co tekst może być niezrozumiały dla współczesnego czytelnika. *Proces*, podobnie jak pozostałe utwory pisarza, był wielokrotnie wystawiany na deskach teatrów w całej Polsce.

Ważnym tytułem, rzucającym nowe światło na odbiór twórczości Kafki w naszym kraju, jest opublikowana w 2008 roku praca Daniela Kalinowskiego pt. *Światy Franza Kafki. Sekwencja polska*. Kalinowski

¹³ Müller przyłącza się do opinii, że *Gra szklanych paciorków* zrodziła się również z obawy o losy Niemiec. Powieść ta zaczęła powstawać w roku 1931 i jest, jak mówi Müller, „pomyślana jako świat alternatywny, jako duchowy sprzeciw wobec zastanej rzeczywistości”. Por. G. MÜLLER: *Gegenwelten...*, s. 237.

¹⁴ Określenie powieści Kafki jako antyutopijnych nie jest wcale nadinterpretacją. Kafka, podobnie jak wielu innych ekspresjonistów, krytykuje mieszczańskie społeczeństwo i jego instytucje, dające złudne poczucie szczęśliwości. Odpowiedzią Kafki na zastaną rzeczywistość jest antyutopia, czego wyraz znajdujemy między innymi w *Procesie* i *Zamku*. O Kafce w kontekście antyutopii wspominają między innymi: Erika GOTTLIEB (*Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Quebec 2001), M. Keith BOOKER (*Dystopian Literature: a Theory and Research Guide*. Westport 1994), Claudia LIEBRAND i Franziska SCHÖSSLER (*Textverkehr: Kafka und die Tradition*. Würzburg 2004) oraz Markus RACKOW (*Bürokratische Herrschaft bei Franz Kafka*. Leipzig 2007).

śledzi w niej recepcję Kafki w Polsce, poczynawszy od lat dwudziestych ubiegłego wieku. Za pierwszą wzmiankę przyjmuje – za Eugenią Prokopówną – nekrolog Kafki w „Nowym Życiu” z 1924 roku¹⁵. Pierwszymi odbiorcami i krytykami Kafki w Polsce były osoby ze środowiska żydowskiego, a dominującą perspektywą odczytywania tekstów pisarza – perspektywa metafizyczna. Na taki sposób interpretacji, pisze Kalinowski, wpłynął przede wszystkim Maks Brod, który wykreował również żydowski aspekt recepcji Kafki. Dla polskich Żydów Kafka stał się postacią legendarną; ceniono go jednak głównie za świadomość kulturową i narodową, a mniej za kunszt literacki¹⁶. Wartymi uwagi wzmiankami na temat Kafki z lat międzywojennych są pozytywne głosy krytyki w „Wiadomościach Literackich” (recenzje *Zamku i Ameryki*) oraz „Skamandrze” (studium Bermana o Kafce)¹⁷. Tak pisze Berman w roku 1932 o Kafce:

Technika pisarska Kafki jest bezsprzecznie nowa. Na wstępie każdej z jego powieści stoi zawsze jakieś niewielkie wydarzenie, jakiś szczególny epizod. [Ale rzeczowe sprawozdanie – E.M.] wyrasta niepostrzeżenie w niezwykłość i zaczyna nas niepokoić. Nie wiadomo jak, znajdujemy się nagle w magicznym kole. Prozie Kafki wyrastają mityczne skrzydła¹⁸.

Kalinowski podkreśla, że Kafka w Polsce międzywojennej był czytany głównie przez elity intelektualne. Dominujący nurt lat trzydziestych stanowi krytyka personalistyczna. Obecnie Kafka odczytywany jest w kontekście egzystencjalizmu – na czynniki pierwsze rozkłada się jego koncepcję „ja”, kwestię norm społecznych i moralności. Ciekawym opracowaniem dotyczącym kategorii niedojrzałości bohaterów Kafki jest *Słabość i bunt* Małgorzaty Klentak-Zabłockiej, w którym autorka zestawia z sobą Józefa K. z *Procesu* i Józia z Gombrowiczowskiego *Ferdydurke*¹⁹.

Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX wieku to w państwach bloku wschodniego czas, gdy twórczość wykraczająca poza ramy ideologii socjalistycznej była nie do przyjęcia. W tę inną twórczość wpisuje się bez wątpienia proza Kafki, odrzucana jako przejaw degeneracji, ego-

¹⁵ Por. D. KALINOWSKI: *Światy Franza Kafki. Sekwencja polska*. Słupsk 2006, s. 35–36.

¹⁶ Por. ibidem, s. 50.

¹⁷ Por. ibidem, s. 41. Zdarzały się również negatywne recenzje, by wspomnieć choćby krytykę Józefa Czechowicza. Por. ibidem, s. 49.

¹⁸ Ibidem, s. 51.

¹⁹ Por. ibidem, s. 57.

izmu i pesymizmu, podkopująca wiarę w system władzy państwowej i nieomylność instytucji²⁰. Pisze o tym obszernie Gustaw Herling-Grudziński, nazywając ówczesną cenzurę sowiecką inkwizycją. Grudziński przytacza również przykłady marksistowskiej interpretacji prozy Kafki jako twórczości realistycznej, odzwierciedlającej współczesne procesy społeczne²¹.

Jak słusznie zauważa Kalinowski, podczas gdy czytanie Kafki w latach 1945–1956 stało się w Europie Zachodniej swoistą modą, do Polski docierały jedynie zdawkowe informacje o twórczości tego pisarza – głównie recenzje teatralnych inscenizacji we Francji. Wobec tak niewielkiej recepcji znaczące wydają się artykuły Artura Sandauera, próbujące przybliżyć polskiemu czytelnikowi sylwetkę Kafki²². Przełomowe w odbiorze twórczości autora *Procesu* okazało się opublikowanie fragmentu *Przemiany* w „Przekroju” w 1956 roku. W reakcji na odzew czytelników wkrótce wydrukowano w „Przekroju” również *Kolonję karną*. W latach 1957–1967 ukazały się drukiem przekłady zarówno powieści, jak i opowiadań Kafki, w tym pierwsze powojenne wydanie *Procesu* (1957)²³. Od czasów II wojny światowej w interpretacji Kafki dominowała tendencja do odczytywania jego tekstów jako proroctwa

okrucieństwa, które właśnie się zakończyło. [Kafkowskie wizje – E.M.] współgrały z [...] odczuciami bezsensu egzystencji i osamotnienia, przemożnego wrażenia absurdalności praw świata²⁴.

Jako najbardziej znaczące pozycje z lat powojennych traktujące o Kafce wymienić należy przede wszystkim *Drogę samotności* Romana Karsta z 1960 roku, a także artykuły i eseje Andrzeja Wirtha, Zbigniewa Bieńkowskiego, Aleksandra Rogalskiego i Marii Kofty.

Wydawać by się mogło, że wraz ze zmianą systemu politycznego w Polsce i otwarciem nowych perspektyw przed czytelnikiem, również

²⁰ O instytucjach w prozie Kafki pisze Tadeusz Sławek: „Zadziwia szczególna relacja Kafki z instytucjami, a w jego świecie w zasadzie wszystko jest jakąś postacią instytucji. Nie bez powodu mówi się o kafkowskiej biurokracji, [jest to świat – E.M.] absurdalny, ponieważ więź w nim jest ścisła do tego stopnia, że obezwładnia, czasem wręcz uśmierca, a jej istota pozostaje nieuchwytna i nienazwana”. T. SŁAWEK: *Dlaczego czytamy Franza Kafkę? W: Podwójny agent. Portrety Kafki*. Red. M. JOCHEMCZYK et al. Katowice 2012, s. 14.

²¹ Por. eseje G. HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO *Kafka w Rosji* oraz *Kafka wraca do Pragi*. W: IDEM: *Godzina cieni*. Kraków 1996, s. 293–306.

²² Por. D. KALINOWSKI: *Światy Franza Kafki...*, s. 120.

²³ Por. ibidem, s. 125–126.

²⁴ Ibidem, s. 126.

recepca twórczości takich autorów jak Kafka przybierze na sile. Jednak, jak pisze Kalinowski:

Teraz, gdy istnieje kultura masowa, Kafka sprzedaje się w nakładach dużo mniejszych. Niegdyś czytać tę prozę znaczyło dostąpić szczególnego wtajemniczenia w nieprzejrzystą przestrzeń wielkiej literatury, w latach dziewięćdziesiątych XX wieku twórczość Kafki stała się tylko – według określeń w szkolnych programach: „buntem jednostki w totalitarnym systemie”, a zatem zaczęła ulegać procesom intelektualnej petryfikacji. [...] Teraz proza ta stała się [...] elementem procesu zmagania się o wpływy u czytelników, stała się towarem, który trzeba sprzedać²⁵.

O powieści Kubina *Po tamtej stronie* było w Polsce głośno przede wszystkim za sprawą spektaklu *Miasto snu* w reżyserii Krystiana Lupy (pierwsza inscenizacja miała miejsce w połowie lat osiemdziesiątych, a jej wznowienie w 2012 roku)²⁶. Dużą popularnością cieszyła się też wystawa grafiki austriackiego twórcy pt. *Mroczna strona wyobraźni – sztuka Alfreda Kubina*, zorganizowana przez Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie na przełomie lat 2008/2009²⁷. Polskie wydanie *Po tamtej stronie*, przetłumaczone po raz pierwszy w roku 1968 przez Annę M. Linke, pozbawione jest niestety ilustracji Kubina, dołączono za to do tej edycji autobiografię pisarza pt. *Demony i nocne zjawy. Autobiografia*.

Z pierwszego wydania powieści *Po tamtej stronie* pochodzi przedmowa Stefana Lichańskiego, który określa powieść Kubina „jednym z kamieni milowych w rozwoju prozy europejskiej XX wieku”²⁸. Lichański przywołuje również entuzjastyczną reakcję Maxa Broda, który recenzował *Po tamtej stronie* w 1909 roku, a więc wkrótce po ukazaniu się powieści. Autor słowa wstępnego podkreśla, że jest to utwór niedoceniany, a poza Austrią wręcz niedostrzegany. Tę słabą recepcję Lichański tłumaczy tym, że jest to powieść nietypowa, nazywa ją

²⁵ D. KALINOWSKI: *Twórczość Franza Kafki. Tożsamość kulturowa i literacka*. Słupsk 2005, s. 211–212.

²⁶ Osoby zainteresowane sztuką odsyłam do dwóch wywiadów z Krystianem Lupą: *Powrót do miasta Snu*. „Gazeta Wyborcza – Stołeczna” z dn. 13 IX 2012, s. 3, oraz: *Nie chcę do środka*. „Polityka” 2012, nr 41, s. 94–96.

²⁷ Piszą o tym między innymi Justyna Nowicka i Majka Justyna: J. NOWICKA: *W świecie groteskowych demonów*. „Rzeczpospolita” z dn. 31 X 2008, s. 731; M. JUSTYNA: *Kubina światów przenikanie*. „Gazeta Wyborcza” [Kraków] z dn. 14 XI 2008, s. 8.

²⁸ S. LICHAŃSKI: *Alfred Kubin i jego powieść*. W: A. KUBIN: *Po tamtej stronie. Demony i nocne zjawy. Autobiografia*. Przeł. A.M. LINKE. Wstęp S. LICHAŃSKI. Warszawa 1968, s. 5.

wręcz – w pozytywnym znaczeniu – „dziwotworem literackim”²⁹. To bez wątpienia powieść oryginalna, bo pisana z perspektywy rysownika, a więc pełna ekspresji i malarskich wizji, i nawet drobne potknięcia można wybaczyć Kubinowi pisarzowi:

Kubin nie posiadał owej dwutorowości uzdolnień, która czyniłaby go w równym stopniu pisarzem, co malarzem. Tam, gdzie mu „ucieka” wizja, gdzie zamierzoną ciągłość utworu trzeba sztukować czysto literacką fabułą, Kubin staje się chwilami wręcz nieporadny³⁰.

Lichański zauważa także, że Kubin

wyprzedza o szereg lat narodziny surrealizmu, a jest zarazem pierwszą dużej miary artystyczną manifestacją ekspresjonizmu, wcześniejszą niż sama nazwa³¹.

Warto jeszcze przywołać opinię Lichańskiego w kontekście *Po tamtej stronie* jako powieści fantastycznej. Zdaniem autora wstępu, utwór Kubina nie nawiązuje bezpośrednio do twórczości tych pisarzy, których dzieła zdobił ów rysownik ilustracjami, jak choćby – ze współczesnych Kubinowi – Mynona czy Scheerbart³². Lichański dostrzega za to podobieństwo twórczości Kubina do twórczości Kafki, między innymi poczucie bezradności bohatera, który błądzi z miejsca na miejsce w poczuciu, że formy życia społecznego i państwowe instytucje straciły sens³³.

Równie pozytywnie ocenia powieść Paweł Huelle w posłowie do wydania *Po tamtej stronie* z 2008 roku. Wizję Kubina nazywa dziwnymi, groźnymi i groteskowymi, budzącymi skojarzenia z Goyą, Boschem, czy wreszcie z Kafką. W odróżnieniu od Lichańskiego, Huelle dostrzega też pewne inspiracje twórczością Poego i Hoffmanna. Nie doszukuje się w powieści profetyzmu w kontekście późniejszych wydarzeń XX wieku ani nie klasyfikuje *Po tamtej stronie* jako antyutopii. Zdaniem Huellego, *Po tamtej stronie* to raczej „[zapis] wewnętrznej podróży Kubina do granic poznania”³⁴.

²⁹ Por. ibidem, s. 6.

³⁰ Ibidem, s. 7

³¹ Ibidem.

³² Por. ibidem, s. 8.

³³ Por. ibidem, s. 9.

³⁴ P. HUELLE: *Posłowie*. W: A. KUBIN: *Po tamtej stronie*. Przekł. A.M. LINKE. Posł. P. HUELLE. Kraków 2008, s. 273.

Warto przywołać kilka innych prób sklasyfikowania tej niebanalnej powieści. I tak, Henryk Waniek klasyfikuje *Po tamtej stronie* jako powieść fantastyczną, która otwiera dwudziestowieczny kanon literatury utopijno-politycznej³⁵. W podobnym tonie wypowiada się Tomasz Fiałkowski, który o powieści Kubina pisze tak:

Początek zapowiada powieść fantastyczno-utopijną, później rzecz okazuje się raczej antyutopią³⁶.

Badacz skupia się na elementach groteskowych i onirycznych, porównując utwór Kubina z powieścią *Marsz Polonia* Jerzego Pilcha³⁷.

Wspomniane wcześniej inscenizacje *Po tamtej stronie* w reżyserii Krystiana Lupy zebrały umiarkowane recenzje. Podczas gdy przedstawienie z roku 1985 – chociaż zmiażdżone przez krytykę³⁸ – cieszyło się popularnością wśród przedstawicieli młodego pokolenia oraz świata artystów, to wznowieniu sztuki w 2012 roku towarzyszył już mniejszy rozgłos. O przyczynach entuzjastycznego odbioru inscenizacji Kubina w latach osiemdziesiątych mówi Kora Jackowska:

Odbieraliśmy ten spektakl w kontekście politycznym Polski po stanie wojennym. To była inna rzeczywistość, żyliśmy zamknięci, mieliśmy dużo czasu, prowadziliśmy intensywne życie towarzyskie, byliśmy pobudzeni, rozwibrowani. Każde działanie odbieraliśmy w kontestacyjny sposób i tak było z *Miastem snu*. Dla nas to był spektakl kontrkulturowy³⁹.

Wydaje się, że współczesnej inscenizacji

brak [...] legendarnej siły, którą zafascynowało się kiedyś całe pokolenie teatromanów⁴⁰,

³⁵ Por. H. WANIEK: *Po tamtej stronie*. „Przegląd Polityczny” 2009, nr 93, s. 177.

³⁶ T. FIAŁKOWSKI: *Groteska i apokalipsa*. „Zeszyty Literackie” 2008, nr 2, s. 161.

³⁷ Por. ibidem, s. 164.

³⁸ W 1985 roku w „Życiu Literackim” ukazuje się recenzja spektaklu autorstwa Bożeny Winnickiej pod wiele mówiącym tytułem *Tylko dla wytrwałych*. Autorka stwierdza: „Wizyta w mieście snu jest naprawdę dla bardzo wytrwałych. Wszystko bowiem można znieść w teatrze. Z wyjątkiem nudy”. „Życie Literackie” 1985, nr 36. e-teatr.pl. [online] <http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/126869.html> [dostęp: 1 VII 2014].

³⁹ K. Jackowska, cyt. za: R. PAWŁOWSKI: *Wraca „Miasto snu” Lupy. Narkotyk na 7 godzin*. „Gazeta Wyborcza” 2012. [online] http://wyborcza.pl/1,75475,12828433,Wraca_Miasto_snu_Lupy_Narkotyk_na_7_godzin.html [dostęp: 1 VII 2014].

⁴⁰ W. MROZEK: *Krystian Lupa żegna się z utopią*; „Gazeta Wyborcza” 2012. [online] http://wyborcza.pl/1,75475,12837896,_Miasto_snu___Krystian_Lupa_zegna_sie_z_utopia__RECENZJA_.html [dostęp: 1 VII 2014].

– pisze Witold Mrozek dla „Gazety Wyborczej”. I dalej:

Oprócz finałowej sceny z powieściowego surrealizmu [...] niewiele zostało. Oglądamy spektakl o twórczej impotencji, ale też o pożegnaniu z artystyczno-filozoficzną utopią⁴¹.

Gra szklanych paciorków, ukoronowanie twórczości Hessego, nie była w Polsce dogłębnie analizowana pod kątem elementów utopijnych, raczej doszukiwano się w tej powieści wątków autobiograficznych. Autorką polskiego przekładu utworu, którego pierwsze wydanie przypa-
dło na rok 1971, jest Maria Kurecka.

Dwie warte uwagi pozycje, w których podejmuje się dyskurs o wieloaspektowości późnej prozy Hessego, to *Hermann Hesse w poszukiwaniu własnej tożsamości* Katarzyny Nowakowskiej z 2004 roku oraz *Przeżycie – przebudzenie – przemiana* Moniki Jaworskiej-Witkowskiej i Lecha Witkowskiego z 2010 roku. Autorka pierwszego z wymienionych tytułów dokonuje porównania *vita contemplativa* Kastalii z *vita activa* świata zewnętrznego oraz stara się odpowiedzieć na pytanie, czy powieść Hessego słusznie uważa się za „sumę twórczych i życiowych doświadczeń pisarza”⁴². Nowakowska powołuje się na słowa Hessego, jakoby wołał „żyć w przyszłości, nie w teraźniejszości, w której trudno było mu się odnaleźć”⁴³. Wobec wydarzeń politycznych lat trzydziestych XX wieku Hesse miał uznać za konieczne stworzenie na kartach powieści innego, lepszego świata. Nowakowska potwierdza więc tezę, że wizja utopijnego państwa Kastalii wyrasta z wewnętrznego kryzysu pisarza, z jego poczucia niemocy. Warto dodać, że w miarę pisania powieści – a trwało to 10 lat – zmieniała się wizja i postawa pisarza, który sam przyznał, że pierwotna „wojująco-protestująca funkcja” książki gdzieś się po drodze zatraciła⁴⁴. Znajduje to odzwierciedlenie w fabule powieści, gdy główny bohater zaczyna powątpiewać w słuszność intelektualnej elitarności Kastalii, by w końcu zdecydować się na spotkanie ze światem zewnętrznym.

Nowatorską próbą spojrzenia na twórczość Hessego – nowatorską, bo z uwzględnieniem refleksji pedagogicznej – jest wspomniana pozycja z 2010 roku, której tu nie będę dokładniej omawiać. Pozwolę sobie jedynie przytoczyć fragment ciekawy w świetle badania recepcji Hessego w Polsce:

⁴¹ Ibidem.

⁴² K. NOWAKOWSKA: *Hermann Hesse w poszukiwaniu własnej tożsamości. Bohaterowie literaccy jako transformacja ich autora*. Wrocław 2004, s. 153.

⁴³ Ibidem, s. 157.

⁴⁴ Por. ibidem, s. 158.

Jak się okazuje, już dwa lata po ukazaniu się *Wilka stepowego* w Niemczech, ukazało się w Polsce w 1929 roku tłumaczenie Józefa Wittlina. W trzy lata później było też wydanie *Siddharthy* z roku 1992. Tak więc w latach 30. mieliśmy już pierwszy szczyt zainteresowania Hessem, zważywszy dodatkowo na tłumaczenie *Narcyza Złotoustego* z 1932 roku. Z kolei *Peter Camenzind* z 1904 roku czekał ponad pół wieku na przekład. Koniec lat 50. to jeden okres ożywienia zainteresowania Hessem, początek lat 70. to kolejny, gdy ukazało się tłumaczenie *Gry szklanych paciorków*⁴⁵.

Monumentalna powieść Döblina *Berge, Meere und Giganten* niestety nie doczekała się przekładu na język polski⁴⁶. Warto jednak wspomnieć o przychylnych głosach krytyki na krótko po ukazaniu się drukiem niemieckojęzycznego oryginału. Mieczysław Rettinger tak pisał w „Wiadomościach Literackich”:

[Jest to] przedni rodzaj beletrystyki, wyzwolonej z prymitywnego lęku przed zniesławioną drobiazgowością i opisem faktów⁴⁷.

I dalej:

Doeblin napisał wielką książkę znakomitym intelektualnym stylem, parafrazując to wszystko, co dzisiejszy Europejczyk przedstawia sobie jako przyszłość ludzkości, udowadniając, że moment irracjonalny we wszystkich tych okolicznościach kryje się w zmiennej i ruchliwej, dla autorów właśnie niepojętej, treści „człowieczeństwa”⁴⁸.

Również Stefan Lichański zalicza *Berge, Meere und Giganten* – obok *Wallensteina* i *Berlin Alexanderplatz* – do koronnych dzieł Döblina, które ugruntowały jego pisarską pozycję⁴⁹. Lichański określa pisa-

⁴⁵ M. JAWORSKA-WITKOWSKA, L. WITKOWSKI: *Przeżycie – przebudzenie – przemiana. Inicjacyjne dynamizmy egzystencji ludzkiej w prozie Hermanna Hessego (tropy i kategorie pedagogiczne)*. Łódź 2010, s. 32.

⁴⁶ Gdy mowa o recepcji Döblina w Polsce, to stan ten najlepiej oddają słowa Wittlina z 1939 roku: „Nazwisko Alfreda Döblina nie jest dla nas obce, chociaż trzeba przyznać, że wielki pisarz niemiecki znał Polskę lepiej, niż Polacy jego dzieła”. J. Wittlin, cyt. za: *Pisarze niemieckojęzyczni XX wieku*. Red. M. ZYBURA. Warszawa–Wrocław 1996, s. 61.

⁴⁷ M. RETTINGER: *Po przełomie wojennym. Profil Niemiec literackich*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 30, s. 2.

⁴⁸ Ibidem, pisownia oryginalna.

⁴⁹ Por. przedmowę S. Lichańskiego w: A. DÖBLIN: *Berlin Alexanderplatz. Dzieje Franciszka Biberkopfa*. Warszawa 1979. [online] <http://sedina.pl/wordpress/index.php/2007/01/18/twrczo-alfreda-dblina/> [dostęp: 1 VII 2014].

rza mianem największego epika pokolenia ekspresjonistów, zastrzega jednak, że nie jest to epika zwyczajna, bo też celem autora było stworzenie czegoś monumentalnego. Jako swoiste wyznaczniki „döblinizmu” Lichański uznaje destrukcję formy powieściowej, wizjonerstwo i żywiołowość⁵⁰.

W swoich poszukiwaniach śladów recepcji pisarstwa niemieckojęzycznych autorów utopii nie natrafiłam na żadną wzmiankę w języku polskim o *Mo Marovej* Curta Corrintha ani o powieści *Ararat* Arnolda Ulitz. Być może przyczynił się do tego także fakt marginalizacji obydwu autorów w krajach niemieckojęzycznych: Ulitz, tak jak wielu pisarzy pochodzących ze Śląska, został zredukowany do roli pisarza regionalnego, natomiast w przypadku Corrintha można przypuszczać, że krytyka do dziś nie potrafi uporać się ani z radykalnością tekstów pisarza, ani z jego niechlubną przeszłością⁵¹.

IV

Przedstawione przeze mnie utwory, stanowiące zaledwie niewielki fragment dwudziestowiecznej literatury niemieckojęzycznej, w której pojawiają się wątki utopijne bądź fantastyczne, zasługują na uwagę z wielu względów. Z jednej strony odzwierciedlają nastroje panujące wówczas w Europie, dzięki czemu są ciekawym materiałem dla historyków literatury, z drugiej strony to po prostu dobra literatura, która swą wartką, zaskakującą akcją i barwnym językiem jest w stanie zainteresować współczesnego czytelnika. Warto zauważyć, że takie dzieła, jak choćby *Berge, Meere und Giganten* Döblina, nie straciły wcale na aktualności, wręcz przeciwnie – nauczeni doświadczeniami XX wieku możemy spojrzeć na (anty)utopijne wizje z zupełnie nowej perspektywy. Pozostaje mieć nadzieję, że niniejszy artykuł zachęci polskich badaczy do ponownej konfrontacji z tekstami Kafki, Kubina i Hessego,

⁵⁰ Por. ibidem.

⁵¹ Chodzi tu przede wszystkim o konformistyczną postawę pisarza w latach trzydziestych XX wieku. Eckardt pisze: „[w czasach reżimu nazistowskiego Corrinth – E.M.] ułożył się z nowymi władzami. [Najlepszym na to dowodem jest fakt, że jego sztuka – E.M.] *Trojaner*, w której mocno krytykował antysemityzm, ukazała się ponownie [w roku 1934 – E.M.] pod tytułem *Hellmann der Führer*, [która to powieść – E.M.] odpowiadała ideologii nazistowskich Niemiec”. U. ECKARDT: *Der Schriftsteller Curt Corrinth (1894–1960), ein Wanderer zwischen den Welten*: „Geschichte im Wuppertal” 2011, Nr. 20, s. 112. [online] www.bgv-wuppertal.de/GiW/Jg20/6corrinth.pdf [dostęp: 1 X 2013].

a osoby, które władają językiem polskim i niemieckim, do przekładu choćby fragmentów dzieł Döblina, Ulitza, Corrintha i innych mniej znanych pisarzy, tak, by umożliwić polskiemu czytelnikowi poznanie nowych literackich światów.

Ewa Mirasiewicz

The German Utopian Novel of the First Half of the 20th Century and its Reception in Poland

S u m m a r y

The early 20th century is a time when writers such as Kafka or Döblin come to the fore of intellectual attention. Their works, translated into many languages, soon gained recognition both within and outside of Germany – and yet, the above notwithstanding, little academic focus has been given to the notion of *utopia* in their works. It comes as no surprise that literary historians devote even less attention to lesser known German-speaking writers, who, not unlike Kafka or Döblin, also created visions of different worlds. Hence, the two central goals of the present sketch are: 1) to acquaint Polish readers with the subject matter of the most important utopian and science fiction novels written in German during the first three decades of the 20th century and 2) to analyze their reception in Poland in 20th and 21st century. The scope of the study ranges from the early anti-utopian visions of Kubin (*The Other Side*) and Kafka (*The Trial*, *The Castle*) to works written in the period of late Expressionism. The article pays particular emphasis upon those German Expressionists who hitherto have not loomed large in the awareness of Polish readers (or at least not as creators of utopias), but whose contribution to the development of the genre has been invaluable: among such authors is the already mentioned Alfred Döblin, with his monumental novel *Berge, Meere und Giganten*, or Arnold Ulitz, the author of *Ararat* and *Testament*. From the point of view of a literary scholar, it seems necessary to both revise the critical opinions that currently prevail, and seek a wider audience for this forgotten literature.

Ewa Mirasiewicz

Deutschsprachiger (anti-)utopischer Roman der ersten Hälfte des 20.Jhs und dessen Rezeption in Polen

Z u s a m m e n f a s s u n g

Am Anfang des 20.Jhs kamen zu Wort solche Schriftsteller, wie Kafka oder Döblin, deren Werke in mehrere Sprachen übersetzt auch außerhalb Deutschlands anerkannt waren. Nicht viel Aufmerksamkeit wurde jedoch der in diesen Werken auftretenden Utopie geschenkt. Der Aufmerksamkeit der Literaturhistoriker ent-

gehen auch weniger bekannte deutschsprachige Schriftsteller, die Visionen anderer Welten machten. Im vorliegenden Beitrag bezweckt die Verfasserin, dem polnischen Leser die Thematik von den wichtigsten utopischen und Sciencefiction-Romanen der drei ersten Dekaden des 20. Jhs näher zu bringen und deren Rezeption in Polen im 20. u. 21. Jh. zu ergründen. Sie fängt mit antiutopischen Visionen Alfred Kubins (*Die andere Seite*) und Kafkas *Prozess* an, um schließlich die Werke des späten Expressionismus zu analysieren. Unter den deutschsprachigen Expressionisten sind diese Autoren zu nennen, die dem polnischen Leser mindestens als utopische Schöpfer nie vorgestellt wurden, und deren Beitrag zur Entwicklung der literarischen Gattung unschätzbar ist, nämlich: Alfred Döblin mit seinem monumentalen Roman *Berge, Meere und Giganten* oder Arnold Ulitz (*Ararat, Testament*). Ein Literaturwissenschaftler muss sowohl die bisherigen kritischen Beurteilungen überprüfen, als auch sich um weite Kreise der Leser von der vergessenen Literatur bemühen.